

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**171-172 | 2004**

**Musique et anthropologie**

---

## Musique en terre d'islam

Moyen-Orient et Asie centrale

**Ameneh Youssefzadeh**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24989>

DOI : 10.4000/lhomme.24989

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 489-497

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Ameneh Youssefzadeh, « Musique en terre d'islam », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24989> ; DOI : 10.4000/lhomme.24989

---

# Musique en terre d'islam : Moyen-Orient et Asie centrale

Ameneh Youssefzadeh

**T**OUS LES PAYS MUSULMANS sont dotés d'une riche histoire et d'une abondante pratique musicales, qui attirent de plus en plus souvent de nos jours l'intérêt des spécialistes. De plus, l'implosion de l'URSS et la constitution en États indépendants de ses provinces de l'Asie centrale a ouvert la recherche occidentale à des territoires qui lui avaient été longtemps fermés et dont il s'agit, dans un premier temps, d'établir le relevé. De fait, plusieurs ouvrages ont vu le jour dans les années 1990, qui permettent de se faire une idée des différentes traditions régionales.

Bien évidemment, la nature et l'étendue des travaux varient notablement : d'aucuns adoptent une perspective plus générale, quand d'autres prennent pour point d'appui des situations extrêmement locales. En outre, leur degré de technicité est lui aussi fort variable et si certains demeurent lisibles par tous, d'autres s'adressent aux spécialistes.

Ceux dont il sera question ici ont cependant tous un point commun : ils résultent d'enquêtes sur le terrain, qui ont parfois occupé plusieurs années, et visent toujours à démontrer les liens unissant la pratique musicale à la situation et aux rites sociaux dans lesquels elle prend place.

## Le pouvoir de la musique ; le pouvoir et la musique

Bien qu'il n'y ait aucune interdiction absolue de l'art musical dans le Coran, la musique a toujours été un objet de méfiance de la part de certains courants de pensée musulmans et son caractère licite ou « illicite », *harâm*, entraîne aujourd'hui encore d'âpres discussions, en particulier chez les fondamentalistes. Elle leur paraît en effet douée d'un pouvoir magique, susceptible de conduire l'homme aux pires excès en le détournant de la pratique religieuse.

Pour autant, des mystiques sont venus à son secours car ils y voyaient un support à la méditation.

À PROPOS ET IMPROMPTUS

C'est en particulier ce qu'affirme Jean During qui s'intéresse depuis longtemps au rapport qu'entretiennent musique et mystique dans certaines traditions spécifiques. Ainsi, dans *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie* (During 1988a), ouvrage de portée générale, il analyse la problématique du *samâ'* (audition mystique) dans la spiritualité soufie et chiite. Il en précise l'origine et le développement, avant d'en détailler la conception chez les grands maîtres de l'islam et d'en spécifier les différences avec la cérémonie du *dhikr*. Une annexe à caractère plus historique est consacrée aux relations complexes de l'islam et de la musique.

Dans *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Jean During (1989), s'adresse plutôt au spécialiste. L'auteur pose, à travers le rapport musique/mystique tel qu'il existe en Iran, la question plus générale de l'émotion esthétique dans la musique. « En Iran, la musique est inséparable du chant, et le chant de la poésie, tandis que la poésie est par excellence le mode d'expression des mystiques persans » (During 1989 : 21). Il appuie son analyse sur trois pratiques musicales : au Baluchistan, au Kurdistan et dans la musique savante iranienne. La dernière partie rassemble les éléments théoriques que les études précédentes ont permis de dégager et analyse plus abstraitement ce qui forme « l'effet de la musique ». De fait, qu'il décrive la musique de guérison du Baluchistan (rite *guati*), le *dhikr* et les chants *qaderi* de la Turquie à l'Afghanistan, les rites et les doctrines des Ahl-e Haqq (l'une des contributions essentielles de l'ouvrage), l'expérience décrite par Ostad Elahi, maître spirituel et virtuose du *tanbur* (luth à manche long), ou les traités classiques persans, c'est toujours le pouvoir de la musique, le « mystère de l'effet de la musique » qui, au-delà du panorama culturel spécifique, est implicitement traité dans cet ouvrage.

Un autre ouvrage de Jean During (1994), qui concerne toute l'aire géographique considérée (même si son objet premier est l'Iran) indique dès son titre son objet : *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. La réflexion de l'auteur porte sur la ou les manières dont se transmet et se perpétue la musique. Après une transcription de ses enquêtes de terrain avec interviews de musiciens, il livre d'intéressantes considérations sur la notion de « territoire » musical et sur la façon dont un peuple est culturellement conditionné pour recevoir et ressentir une musique. S'interrogeant également sur la question du *hâl* – où Jean During voit l'état émotionnel et esthétique nécessaire à la production et à la réception de la musique – l'auteur dégage deux principes structurants : ce qu'il appelle la « musique de la mère » et « la musique du père » (*ibid.* : 151-157). Il s'attache ensuite à la problématique de l'historicité de la tradition, pour laquelle il se tourne vers le modèle religieux qui en a inspiré la conception et le vécu. C'est ainsi qu'il souligne le rôle central de la transmission de maître à élève – modèle d'ailleurs valable pour d'autres domaines que celui de la musique.

L'effet de la musique et l'émotion qu'elle suscite sont également au cœur de la réflexion de Jean Lambert (1997). Alors qu'au Yémen, la musique est en butte à une sévère censure, le chant de Sanaa (*al-ghinâ al-san'ânî*), une tradition musicale

citadine classique du Yémen, et « la plus ancienne de la Péninsule arabe », est perçue comme une « médecine de l'âme » où « la musique a pour objectif affiché de soigner le vague à l'âme ; [elle] aide l'homme à trouver sa place dans le monde » (Lambert 1997 : 14). C'est un public masculin qui s'y livre, durant le cérémonial du *magyal*, au cours d'une réunion autour de la consommation du *qat*, dont les règles sociales et le répertoire musical sont minutieusement décrits. L'auteur s'appuie sur un corpus de deux cents mélodies, pour dégager leur système modal, proche des modes orientaux connus. Une partie du livre est consacrée aux rapports entre islam et musique dans la péninsule yéménite, marqués par le puritanisme zaydite qui tantôt tolère, tantôt proscriit la musique, ainsi qu'au statut social du musicien, lequel est, en fait, souvent poussé à la transgression.

La question de la musique en islam forme encore la toile de fond du livre de Kristina Nelson (2001), qui s'attache à l'art (religieux) de la récitation du Coran. L'auteur fonde ses enquêtes sur son expérience en Égypte, dont le style de récitation coranique est considéré comme l'un des modèles les plus accomplis. Dans une première partie, l'ouvrage examine les sources écrites de cette pratique : certaines relèvent du Coran lui-même ; d'autres concernent les règles régissant sa récitation correcte (*tajwid*), ainsi que la polémique du *samâ* (c'est-à-dire le débat qui s'est élevé de savoir s'il était approprié d'associer de la musique au Coran) ; d'autres encore traitent de diverses questions, en particulier terminologiques. L'auteur s'appuie ensuite sur sa propre expérience de terrain, mais aussi sur son apprentissage et sa pratique de récitante, pour présenter la récitation coranique en Égypte et son esthétique. Elle explique ainsi avoir découvert que, si les règles régissant la prononciation, le timbre, le mètre, etc., ont été soigneusement étudiées depuis longtemps, celles qui gouvernent les pratiques mélodiques et les conventions récitatives sont, d'après elle, non régulées et le plus souvent non documentées.

D'autres livres traitent de sujets a priori plus nettement circonscrits. Ainsi Virginia Danielson (1997) écrit-elle la « biographie musicale » de la célèbre chanteuse égyptienne Umm Kulthûm, tout en inscrivant cette vie dans les événements et l'évolution du pays dont elle fut pendant si longtemps le « visage et la voix », en s'appuyant sur un travail de longue haleine dans les archives et sur le terrain. En effet, la question se pose de savoir comment cette voix et ce visage se sont imposés cinquante ans durant, non seulement en Égypte, mais encore dans l'ensemble du monde arabe. La carrière de Umm Kulthûm a traversé deux guerres mondiales, deux révolutions nationales égyptiennes (1919, 1952), mais aussi la Grande Dépression des années 1930 et les importants bouleversements sociopolitiques des années 1950 et 1960, autant d'événements qui l'ont affectée comme Égyptienne et comme musicienne professionnelle, de même qu'ils affectaient son public. L'auteur insiste d'ailleurs fréquemment sur l'importance de l'interaction entre musicien et audience, qui, pour elle, recouvre trois éléments : « le récital lui-même, l'écoute du récital, et les paroles échangées concernant la musique et le récital » (Danielson 1997 : 6). Virginia Danielson démontre comment la chanteuse a soigneusement édifié le personnage et le symbole

qu'elle est devenue, en s'appuyant en particulier sur l'importante pénétration de la radio dans la population égyptienne, puis arabe, dans les années 1960. Cet habile mélange de biographie et d'analyse sociale permet de détailler au plus fin les liens vitaux qui se tissent entre une « star » consciente de son statut et l'auditoire dont elle devient l'expression.

Le rôle central que jouait la radio naguère et que continuent de jouer les supports de diffusion moderne de nos jours, fait l'objet de réflexions de la part de nombreux auteurs. L'objet auquel s'intéresse Martin Stokes (1992) tient justement à l'existence de ce *mass media* : « l'arabesque » à laquelle il se consacre – et qu'il définit comme une « musique de la ville destinée à la ville d'Istanbul » – trouve son origine dans l'interdiction, par l'État turc, des productions filmiques et radio-phoniques égyptiennes, même si les musicologues turcs ne veulent y voir qu'une forme dégénérée de musique populaire arabe. Il étudie cette forme musicale selon divers points de vue : musique folklorique et classique, valeurs orientales et occidentales, politique gouvernementale et perspective musulmane, tout en montrant comment le discours officiel la rejette pour ce qu'elle renvoie à « l'image d'un lumpenprolétariat aliéné par la migration urbaine » (Stokes 1992 : 108).

L'État même, comme on vient de le voir avec la Turquie, peut lui aussi voir la musique d'un mauvais œil ou la soupçonner de toutes sortes d'effets pernicioseux. C'est ce que montre Sabine Trébinjac (2000) à propos de la musique des Ouïgours (minorité turque musulmane vivant dans le Xinjiang) en République populaire de Chine, même si l'objet premier de son livre est d'explorer la politique et l'esthétique sous-tendant la création de la « musique nationale chinoise ». Les trois premiers chapitres sont consacrés au traitement, par le Parti communiste chinois, de la musique « folklorique ». L'auteur précise que cette collecte n'est pas l'œuvre d'ethnomusicologues, mais de cadres du Parti. De plus, comme « elle est destinée à la nation tout entière », elle « suppose aussi la mise en ordre, le façonnage, la transformation et l'écriture, ou plutôt la réécriture, des musiques » (Trébinjac 2000 : 15). La partie qui s'attache à la musique ouïgour permet de prendre connaissance de nouveaux matériaux. Elle comporte des biographies de musiciens et des analyses organologiques, mais aussi une étude sur le *maqâm* – suite canonique de la musique des Ouïgours.

La plupart des traditions d'Asie centrale sont encore mal connues et, en ce qui concerne la musique, elles n'étaient pas accessibles à la recherche occidentale, laquelle devait se contenter des ouvrages soviétiques sur la question, comme par exemple, le travail de Viktor Beliaev (1962), traduit en anglais par Mark Slobin (M. & G. Slobin 1975). Nos autres sources d'informations étaient surtout constituées de récits de voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, tradition que semble reprendre Theodore Levin (1996) dont l'ouvrage prend la forme d'un récit de voyage musical, débutant à Tachkent, où l'auteur est allé étudier, pour s'achever à Queens, New York, où ont émigré des musiciens juifs de l'Asie centrale. Les chapitres du livre commencent par une description des différents lieux que parcourt l'auteur

(Boukhara, Khorezm, Surqandarya, etc.), qui précise ensuite les contextes sociaux selon les termes des musiciens qu'il est amené à rencontrer. Il présente en particulier l'historique et l'importance du *shash maqâm* (genre classique tadjik-ouzbek) dans les hauts lieux de la tradition musicale urbaine. Cependant, bien que le livre soit d'une lecture agréable, il n'est pas destiné aux spécialistes, qui seront sans doute frustrés de n'y trouver aucune analyse comparative avec d'autres pratiques musicales d'Asie centrale.

Mentionnons encore au passage, sur la musique de ces régions du monde, le petit livre de Jean During (1998), *Musiques d'Asie centrale*, qui s'attache en fait surtout à la musique d'Ouzbékistan (avec quelques détours au Tadjikistan).

John Baily (1988) s'intéresse, lui, aux musiques de l'Afghanistan, en particulier à celle des musiciens professionnels de Herat, chez qui il a séjourné dans les années 1970. La musique afghane contemporaine est une synthèse de diverses traditions (persane, khorassanaise et, surtout, indienne). La musique savante, originaire de Kaboul, comprend un répertoire instrumental exclusivement consacré au *rubâb* (luth à double caisse de résonance). À Herat, autour des années 1920, l'influence des *ghazal* et des *maqâm* persans se mêle à celle de l'Inde. C'est d'ailleurs le cinéma indien qui amène dans ce pays la métamorphose du *dotâr* (luth à manche long) en une sorte de *sitâr*, même s'il existe bien un style afghan original. John Baily se penche aussi sur les idées théoriques des musiciens et leur statut social, qui se répartissent en « héréditaires », « amateurs » et « professionnels ».

Le lecteur intéressé pourra consulter le travail de la femme de John Baily, Veronica Doubleday (1988). Il s'agit d'une analyse vivante et enjouée, consacrée aux femmes musiciennes de cette même ville de Herat, qui offre un bel aperçu du travail d'enquête en Afghanistan, et du point de vue d'une femme.

### Les musiques du *maqâm*

Dans de très nombreuses traditions musicales du Moyen-Orient, le terme *maqâm* est largement employé, même s'il ne recouvre pas partout la même signification. Il peut ainsi désigner une mélodie-type, comme, par exemple, dans certaines traditions du Khorassan ou d'Afghanistan. Ailleurs, il englobe le concept plus large de mode ; il s'agit alors de répertoires canoniques de pièces composées, systématiquement ordonnées et organisées en longs cycles ou suites.

La première étude en langue européenne sur le *shash maqâm*, genre central de la musique centrasiatique, est due à une chercheuse allemande, Angelica Jung (1989). L'auteur a consulté – et cite – tous les ouvrages en langue russe sur le sujet. On y trouve une analyse aussi bien diachronique que comparative des sources, ainsi qu'une présentation des positions adoptées par les principaux théoriciens au fil des siècles, et une description des formes musicales. Chacun de ces éléments est toujours soigneusement comparé à des équivalents dans d'autres traditions orientales. Cette étude comparative offre un recensement très utile et servira de base aux recherches à venir, qui devront inclure ce qu'ont à dire les sources indiennes et persanes sur ces musiques.

On trouve une autre étude comparative de grand intérêt sur le *maqâm* dans les traditions persane, arabe et ottomane, dans l'étude de Jean During (1988b) sur la musique d'Azerbaïdjan – ouvrage à teneur essentiellement musicologique. La première partie du livre est plus spécifiquement consacrée à la musique azérie, peu connue en Occident. L'auteur la divise en quatre types : musique vocale et instrumentale classique des musiciens de ville professionnels (au nord) ; au sud, tradition essentiellement vocale des bardes *âsheq*, eux aussi musiciens professionnels mais ruraux ; musique du « fond folklorique » ; musique de divertissement urbaine, qui emprunte aux trois autres ainsi qu'à la musique occidentale ou orientale. Il en étudie surtout la première et consacre un important chapitre (III) à la structure musicale des *maqâm* azéris, illustré d'exemples musicaux aussi bien que de comparaisons avec d'autres traditions moyen-orientales.

L'auteur montre que le *maqâm* azéri se rapproche du *dastgâh* persan, les musiciens eux-mêmes se sentant liés à la pratique persane plutôt qu'à celle des Turcs et des Arabes. Il en donne les raisons historiques en s'appuyant, entre autres, sur le traité du XIII<sup>e</sup> de Safi al-Din al-Urmawi, mais aussi sur des manuscrits safavides du XVII<sup>e</sup> siècle. Il rappelle ainsi que « le Maqâm âzeri et le Radif persan présentent des particularités techniques et esthétiques uniques par rapport à toutes les traditions modales de la culture islamique » (During 1988b : 32).

L'ouvrage de George Sawa (1989) offre, lui aussi, une notable contribution à la connaissance des principes théoriques de la musique du monde arabo-musulman. Il s'attache en particulier à la période médiévale au Moyen-Orient, aux pratiques des musiciens de cour à Bagdad au temps d'Harun al-Rashid et de ses successeurs. S'appuyant sur les traités de al-Farabi (872-950), philosophe, théoricien et musicien, ainsi que de son contemporain al-Isfahâni (897-967), musicien, poète et historien qui sont représentatifs de deux approches opposées de la musique, l'un présente une analyse systématique du matériel sonore, tandis que l'autre s'attache à dépeindre le contexte dans lequel se produit la musique. La première partie du livre traite du récitation d'un point de vue musicologique en s'appuyant sur *Kitab Ihsa' al-Iq'at* (découvert en 1951) et *Kitab al Musiqi al-Kabir* de al-Farabi ; elle analyse le rythme « *iq'a* », les modes mélodiques et les ornements. La seconde partie se sert de l'ouvrage monumental *Kitab al-Aghâni* (en 21 volumes) d'al-Isfahâni pour étudier les circonstances et les rites sociaux entourant le récitation musical. George Sawa s'efforce toujours de mettre en rapport théories historiques et pratiques contemporaines.



Chacun des auteurs des livres que nous venons de présenter tente de nous rendre plus proches et plus compréhensibles, tant d'un point de vue pratique que théorique, les musiques de ces diverses régions du monde – tout en prenant le plus souvent soin de les insérer dans le contexte humain qui leur donne un sens. Plusieurs sont certes hautement techniques, mais tous abondent en informations dont sauront tirer parti aussi bien les ethnologues que les musiciens ou les cher-

cheurs en littérature. Cela étant, la production aujourd'hui consacrée à ces rubriques s'enrichit chaque jour davantage ; nous n'avons bien évidemment pu en offrir ici qu'une très modeste sélection, que complétera une bibliographie sélective.

**MOTS CLÉS/KEYWORDS :** musique traditionnelle iranienne/ *Iranian traditional music* – audition mystique/*mystical hearing* – système modal/*modal system* – *maqâm* – luth à manche long/*long neck lute*.

## BIBLIOGRAPHIE

Baily, John

1988 *Music of Afghanistan: Professional musicians in the City of Herat*. Cambridge, Cambridge University Press.

Beliaev V. H.

1975 *Central Asian Music, Essays in the History of the Peoples of the U.S.S.R.* Mark Slobin, ed., Middletown, (Connecticut), Wesleyan University Press.

Blum, Robert Stephen

1996 « Musical Questions and Answers in Iranian Xorâsân », EM : *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia della Accademia Nazionale di Santa Cecilia* IV : 145-163.

Cler, Jérôme

2000 *Musiques de Turquie*. Arles, Actes Sud/Cité de la Musique (« Musiques du monde ») [avec 1 CD].

Danielson, Virginia

1997 *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago-London, The University of Chicago Press.

Djumaev, Alexander

1993 « Power Structures, Culture Policy, and Traditional Music in Soviet Central Asia », *Yearbook for Traditional Music* 25 : 43-51.

Doubleday, Veronica

1988 *Three Women of Herat*. London, Jonathan Cape.

During, Jean

1988a *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris, Albin Michel.

1988b *La Musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*. Baden-Baden-Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner (« Études musicologiques »).

1989 *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*. Paris- Iran, Institut Français de recherches en Iran.

1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris, Verdier.

1998 *Musique d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*. Paris, Cité de la Musique/Arles, Actes Sud.

Erlanger, Rodolphe, baron de

2000 [1930, 1959] *La Musique arabe I-VI*. Paris, Geuthner.

Farhat, Hormoz

1990 *The Dastgâh Concept in Persian Music*. Cambridge, Cambridge University Press.

Farmer, Henry George

1986 [1925-1969] *Studies in Oriental Music I-II*. Eckhard Neubauer, ed.,



Francfort, Johann Wolfgang Goethe-Universität.

Feldman, Walter

1996 *Music of the Ottoman Court : Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, International Institute for Traditional Music.

Hassan, Shéhérazade Qassim

1992 *Musique arabe. Le congrès du Caire de 1992*. Actes du colloque organisé sous la responsabilité scientifique de S. Qassim Hassan. Le Caire, Cedej.

1995 *Les Instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*. Paris, La Haye/New York, Mouton (« Cahiers de L'Homme. Nouvelle série XXI. »).

Jung, Angelika

1989 *Quellen der Traditionalen, Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*. (Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Shashmaqâm), Hambourg, Karl Dieter Wagner. (« Beiträge für Ethnomusicologie 23 »).

Lambert, Jean

1997 *La Médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Paris, Société d'ethnologie (« Hommes et Musiques ») [avec 1 CD].

Levin Theodore

1996 *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia*. Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press [avec 1 disque CD].

Nelson, Kristina

2001 *The Art of Reciting the Qu'ran*. Cairo-New York, The American University in Cairo Press.

Nettl, Bruno

1992 *The Radif of Persian music. Studies of Structure & Cultural Context in the Classical*

*Music of Iran*. Champaign, Illinois, Elephant & Cat. [Réédition révisée parue en 1987].

Neubauer, Eckhard

1999 « Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton », *The Science of Music in Islam IV*. Francfort, Johann Wolfgang Goethe Universität.

Poché, Christian & Lambert, Jean

2000 *Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie*. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Sakata, Hiromi Lorraine

1987 « Hazara Women in Afghanistan : Innovators and Preservers of a Musical Tradition », *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* : 85-95, Ellen Koskoff, ed. New York, Greenwood Press.

Sawa, George Dimitri

1989 *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era, 132-320 A.H./750-932 ad*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Shawqi, Yusuf

1994 *Dictionary of Traditional Music in Oman*. Revised and expanded by D. Christensen. New York, C.F. Peters Cop.

Shiloah Amnon

1995 *Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study*. England, Scolar Press.

Stokes, Martin

1992 *The Arabesk Debate : Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford, Oxford University Press.

Touma, Habib Hassan

1996 *La Musique arabe*. Paris, Buchet/Chastel (« Les Traditions musicales de l'Institut International d'Études comparatives de la musique »).

Trébinjac, Sabine

2000 *Le Pouvoir en chantant 1 : L'art de fabriquer une musique chinoise*. Paris, Société d'ethnologie.

Wright, Owen

1992 *Words Without Songs. A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*. London, School of Oriental and African Studies-University of London.

Youssefzadeh, Ameneh

2002 *Les Bardes du Khorassan iranien : le bakhshi et son répertoire*. Paris-Louvain, Peeters [avec 1 CD].

Zeranska-Kominek, Slawomira

1990 « The Classification of Repertoire in Turkmen Traditional Music », *Asian Music* 21 (2) : 90-109.